

Elio Franzini¹

Ma quanti corpi abbiamo? Sulla mitologia della corporeità

Abstract

This paper will attempt a chrono-spatial, empirical and organic foundation of metaphysics from a phenomenological perspective. I will argue that Valéry's theory of the four bodies highlights the layered complexity of the body as a paradoxical unity of reality and imagination, that further brings to the field of art embodiment and to the question of myth, through a deep dialogue with the aesthetic debate on art, from Winkelman to Herder and beyond.

Keywords

Valéry, phenomenological aesthetics, Herder

1.

Una delle caratteristiche pregnanti della sopravvivenza della metafisica nel pensiero continentale contemporaneo è quello di considerare le questioni “ultime e supreme” (quelle che Husserl riteneva oggetto della metafisica) prendendo avvio non da questioni generali, ma cogliendo il nucleo della fondazione di un senso, o di una dimensione veritativa, a partire da un’evidenza empirica, da un “corpo”, da una “presenza” spazio-temporale, che apre il tema del “riferimento”: da ciò si deduce che la realtà esperienziale è occasione per cogliere i modi attraverso i quali l’oggetto intuito diviene pensato, introducendo le questioni della rappresentazione e del rapporto tra “categoriale” e “precategoriale”, ribadendo che il senso dell’esperienza dei corpi non è solo all’interno di un contesto riflessivo e intellettuale.

In questo quadro, il corpo non è un “dato” immutabile, bensì qualcosa che va descritto, in modo tale che questa descrizione permetta di comprendere la natura delle cose, connessa tuttavia alle cir-

¹ elio.franzini@unimi.it

costanze della loro apparizione. Il concetto di legge non è qualcosa di astratto che si possa definire indipendentemente dai modi della descrizione stessa. Se dunque si parla di metafisica, essa deve partire dai corpi, sapendo che è qui che prende avvio quell'attività dell'anima e dell'invisibile che nutre l'interpretazione degli strati di senso del mondo, capace di seguirne sequenze e ritmi.

Starobinski, riferendosi a Montesquieu, scrive: "Il metodo scientifico non pretende mai di accedere alla totalità con una sola occhiata, come certi mistici accedono a Dio: ha bisogno di tempo, per rendere sicure le sue premesse e provare ciascuna delle sue affermazioni" (Starobinski 2002: 32). È questo, in sintesi, il nucleo della nuova metafisica, che ben si adatta al concetto di "corpo" che il Settecento tenta di interpretare: per capire "si ha bisogno di tempo" e vanno dunque rigettate le opzioni fideistiche, dogmatiche, presenzialistiche. La totalità è un orizzonte di senso, non un afferramento immediato, ed è un orizzonte che va conquistato attraverso uno svolgersi della ragione "nei" fenomeni, nel confronto con essi alla ricerca della specificità delle loro leggi. Le leggi della ragione non hanno un'applicazione astratta, ma si riferiscono al mondo dei corpi, corpi reali, organici, porzioni di spazio-tempo, riferibili a leggi attraverso le quali si evidenziano la complessità e le stratificazioni di senso che attraversano la nozione di corpo. Il corpo è quindi un concetto all'interno del quale vivono le leggi che animano la sua vita: è un diagramma da interpretare, posto tra la visibilità necessaria e l'invisibile della libertà che ne anima il senso. Un senso la cui esplicitazione teorica è radicata nella storia filosofica della modernità, che ne ha mitologizzato il concetto, rendendolo protagonista di una nuova metafisica, fondata sulla rappresentazione di un oggetto vivo, capace quindi di sottrarre alla metafisica stessa l'alone di eternità.

2.

In uno scritto del 1943, *Riflessioni semplici sul corpo*, Valéry propone una fenomenologia di questo diagramma, contestando l'esistenza di una sola forma corporea, identica a se stessa anche là dove il corpo raggiunge il punto più alto della gerarchia cosale divenendo corpo "umano". Esistono infatti, sostiene, almeno tre corpi, ed è solo a partire dal loro studio che nasce l'estetica. Il primo corpo è quello istantaneo ed immediato – è il "mio" corpo; il secondo è quello esterno che si autorappresenta e che ci rappresenta, un corpo narcisistico che

tanto sembra essere amato dalla società dello spettacolo (è il corpo della moda, della pubblicità – il corpo che si riconosce); il terzo corpo, infine, evidentemente modellato su letture cartesiane, è un corpo che ha esistenza solo nel pensiero, un corpo che è cioè unità meccanica di parti, anche di parti che non vediamo, ma che evidentemente funzionano se il corpo ha una forma e se, soprattutto, è in grado di mantenerla senza dare segni, se non temporalmente dilatati, di decomposizione. Queste dimensioni del corpo, che pur tra loro convivono (riesco a sorridere e a riconoscermi – secondo corpo – anche se ho mal di denti – primo corpo – e se, terzo corpo, ciò comporta un aumento della mia velocità di sedimentazione), certo non esauriscono l'esteticità formale del corpo stesso: a esse si deve infatti aggiungere quel che Valéry chiama "quarto corpo", definito tramite un'espressione ossimorica, cioè come "corpo reale e corpo immaginario". È il punto in cui si incontrano realtà e immaginazione, un "non so che", un "qualche cosa" che pure deve esistere, sulla cui forma si può dire soltanto che è (come afferma Valéry) un "oggetto inconoscibile". Questa esistente inesistenza è il piano paradossale (inconoscibile e indefinibile) in cui la metafisica – e la forma estetico-sensibile del corpo – incontra il modo di incarnazione dell'arte. Essendo una forma inesistente – ma simbolicamente ben viva e incarnata – il quarto corpo è dunque la forma del mito, è il corpo mitico-metafisico che fonda ogni figura e immagine artistica, cercando di offrire un "corpo" alla forma, comprendendone la natura mitica, cioè la sua sostanza poietica, costruttiva, interpretativa, radicata nell'esteticità ossimorica del corpo stesso. Il corpo diventa il mito di se stesso, origine di una metafisica moderna.

È difficile stabilire quando quella che potremmo chiamare la "mitologia del corpo" si sia impadronita della tradizione filosofica occidentale. Il mito si insinua lentamente. Tuttavia, senza dubbio, se seguiamo le argomentazioni di Winckelmann si dimostra che questa mitologizzazione è moderna. Il pensiero greco, infatti, non possedeva una specifica concezione della corporeità, che pure appare in una serie rilevante di miti in seguito reinterpretati, a iniziare da quello di Pigmalione sul quale si tornerà.

Tuttavia, sarebbe impreciso affermare che esista una teoria del corpo nell'età classica, teoria che forse si affaccia in alcune pur autorevoli manifestazioni neoplatoniche. Al tempo stesso, proprio perché è ugualmente difficile negare che, pur orientato verso orizzonti extracorporei, il corpo si affacci, va forse detto che quando si parla di "corpo" si sta discutendo di qualcosa che, pur concreto, è, nella sua pluri-

semanticità, del tutto astratto. È una nozione che va fenomenologicamente chiarita perché non diventi una metafora – sia pure una metafora viva, o un simbolo complesso – come accade nel Rinascimento italiano, in quella sorta di antropocentrismo universale cui può venire ricondotta sia l’affermazione della prospettiva sia la volontà leonardesca di interpretare le qualità universali della natura.

Se Valéry parla di “quattro corpi”, come peraltro, su tutt’altro orizzonte, anche Husserl, non è dunque per amore di catalogazione, bensì perché si tratta di ordinare, sul piano storico, e dunque teorico, un tema astratto e mitologico. Un tema che, come insegna Cartesio, vive sempre in bilico sull’ossessione dicotomica che separa il corpo da una non meglio definibile sostanza spirituale: ossessione dicotomica che non scompare ma che cerca, in primo luogo attraverso l’estetica, modi per “mediare” la differenza o comunque, anche là dove non si accettano le leibniziane gradualità, per trovare nessi che giustifichino e fondino la relazione tra orizzonti così disparati. La rappresentazione estetica è un modo per connettere un atto sensibile con la forma logica del giudizio. D’altra parte, anche in virtù di inserzioni non astratte, bensì radicate su un terreno storico, con i suoi opportuni esempi artistici, si comprende che gli atti del “rappresentare” hanno differenti modi, e dunque diversi significati, che variamente si rapportano alle dimensioni conoscitive del giudizio. Il giudicare non è solo un atto conoscitivo del pensiero, ma un rapporto estetico, sensibile, tra il soggetto e il mondo, e non esiste una sola forma per tale relazione, così come il mondo degli oggetti presenta caratteristiche sensibili differenti, variamente connesse alle specificità esperienziali del corpo.

L’estetica, la storia dell’estetica, con il passaggio dalle polemiche sul classicismo agli albori del Romanticismo, è dunque anche consapevolezza di questa varietà espressiva della relazione sensibile tra il corpo e il mondo degli oggetti, in prima istanza di quegli oggetti simbolicamente significativi offerti dalla tradizione della storia delle arti. In tal modo, il corpo esce da una delle sue mitologizzazioni possibili, acquisendo una sorta di autonomia concettuale. Premessa provvisoria, che tuttavia non solo non risolve, ma rinnova la domanda di Valéry: di quale corpo stiamo parlando? Di un corpo “reale”, da toccare, o di un corpo “rappresentato”, da contemplare?

Queste domande sono le stesse, con tutta la loro ambigua complessità, che troviamo nella seconda metà del Settecento, in particolare negli autori che si occupano della relazione tra il corpo e l’arte antica. Domande che non generano risposte o paradigmi stabili e de-

finitori, forse perché sono radicate in dibattiti del secolo precedente e prendono spunto da tradizioni spurie, legate a dimensioni filosofiche per lo più distanti dalle reali tradizioni artistiche.

Il classicismo che vive nel Seicento francese, anche nel contrasto con il partito dei Moderni, senza rigettare un momento emozionale, tende, platonicamente, a riportare l'immagine al *logos*, e il vedere all'*eidos*, mettendo tra parentesi il substrato corporeo, estetico, materico, partendo anzi dal presupposto teorico che non vi sia simbolicità espressiva dove c'è materia sensibile e rappresentativa, ingovernabile per un canone legislativo. Per recuperare il "sapere" che è nelle immagini si deve dunque spezzare un paradigma regolistico e classicistico, cercando, attraverso un lavoro interpretativo sulla materia naturale, un'idea simbolica di forma, che è sempre compresenza – e mediazione – di visibile e invisibile: forse non "più" della parola, ma in modo diverso da essa. La prima consapevolezza che la "forma" artistica non è un'immagine mimetica bensì il senso simbolico ed espressivo dell'esteticità si coglie nella *Querelle* tra Antichi e Moderni, e soprattutto nell'opera di Du Bos, il quale per primo comprenderà che l'arte può avere svariate forme sensibili in grado di porla in rapporto simbolico con le dimensioni estetiche dello spazio e del tempo: l'arte non è generica *mimesis* guidata da regole sempre uguali a se stesse, bensì esibizione espressiva e comunicativa dei significati conoscitivi delle forme intuitive dell'estetico.

Un modo, dunque, per avvicinarsi alla questione senza mitologizzarla, è quello di cercare di descriverne alcuni snodi simbolici là ove, come nell'estetica settecentesca, sulla scia di Locke e Du Bos, viene alla luce non solo la nozione teorica di corpo, ma anche la differenza essenziale tra "corpo da toccare" e "rappresentazione di corpo". Questione cui certo Diderot allude, ma che è tematizzata in prima istanza nell'ambito, diretto o indiretto, dell'eredità della scuola leib-nizio-wolffiana. Difficile non scorgere in Lessing² (lettore al tempo stesso di Winckelmann e di Baumgarten) un esplicito profeta di questo tema, non affrontato in modo astratto, bensì connesso alle "funzioni" che il corpo reale svolge nelle differenti varietà delle arti, che trovano qui il loro ambito di differenziazione. In questo contesto, la specificità del figurativo, che è arte dello spazio, che rifugge la temporalità dell'azio-

² Si veda Lessing 1991, testo che prosegue un dibattito sul gruppo marmoreo, il cui tema è raccontato anche dall'*Eneide* di Virgilio. Tale dibattito vide protagonisti anche Goethe e Winckelmann.

ne, è data dal corpo che in esso viene esibito. E la forma di esibizione dei corpi è, sul piano estetico, quella della visibilità. Visibilità che, a parere di Lessing, detta le regole stesse della pittura.

Malgrado queste premesse, sarebbe improprio, e non autorizzato dal *Laocoonte* di Lessing, sostenere che il ruolo prioritario e fondante della visibilità significhi rifiuto di un altro organo di senso, sinora non apparso nel rapporto estetico-sensibile con l'artisticità, cioè il tatto: l'accentuazione del valore visibile dell'esteticità delle arti figurative ha un altro scopo, cioè quello di negare, o, meglio, risignificare, il nesso tra pittura e invisibile. La bellezza infatti, tradizionalmente legata al "vedere", è divenuta un modo di rivolgersi alla forma che solo un'arte dei corpi può soddisfare, rigettando da sé la complessità del brutto: complessità che, per venire accettata, ha bisogno di un'altra dimensione estetica, cioè la distensione temporale propria all'arte poetica. Da ciò si deduce che per Lessing la modernità, con i suoi stratificati livelli di rapporti rappresentativi, può trovare nella poesia una più adeguata (e completa) forma espressiva: e ciò comporta anche (come verrà confermato dalle generazioni successive) che un'estetica che ha il suo essenziale punto di riferimento nel rapporto empatico tra visibilità e bellezza è destinata a decadere. È infatti "artistico" anche quell'estetico che non si rivolge alla visibilità spaziale della forma e alla sintonia espressiva che essa intende suscitare con lo spettatore: i segni "arbitrari" del poetico, e non solo quelli "naturali" usati dalla pittura, possono originare un valore artistico e un effetto, che dall'arte giunge alla ricettività estetica di uno spettatore ormai insoddisfatto della sola bellezza formalistica.

Non è ovviamente soltanto Lessing, nella seconda metà del Settecento, a slegare la forma dalla visibilità corporea della bellezza: è un fenomeno che si verifica ovunque si intenda mettere in crisi la tradizione del classicismo modellistico e retorizzante, quello nato in Francia sulla scia di Boileau, che tanto successo ha nelle varie parti d'Europa con tutti i suoi retaggi accademici. Per cui, anche l'attenzione specifica che Lessing riserva alla "visibilità", cioè alla rappresentazione del corpo, non va letta come un rifiuto di altre dimensioni estetiche per afferrare la bellezza dei corpi, ma solo un'adesione ai modelli visibilistici che, sin dal Rinascimento, associavano al vedere le qualità corporee (e naturali) delle forme belle. Vanno dunque considerati sulla stessa strada di Lessing anche quegli autori che si rivolgono in modo esplicito alla "tattilità", segno estetico che sempre è segnale di una posizione critica nei confronti delle concezioni "chiuse" e "regolisti-

che” della bellezza artistica, incapaci di afferrarne il senso sensibile, l’origine estetica. Origine che invece il tatto enfatizza, senza per questo contrapporsi alla visibilità ma anzi integrandone le possibilità di percepire la bellezza. Ne è testimonianza, sul piano filosofico generale, il ruolo della cultura settecentesca inglese, all’interno della quale un ruolo emblematico riveste il manifesto dell’anticlassicismo artistico di questo periodo, cioè *l’Inchiesta sul bello e sul sublime* di Burke che, nel quadro di una visione sensuale delle categorie estetiche (sia “belle” sia “sublimi”), ha nei confronti della tattilità un’attenzione particolare, esplicitamente accostata alla vista nella capacità di relazione sensibile con la forma e l’informe. Basti ricordare il passo in cui Burke ritiene che la descrizione della bellezza a partire dalla vista possa essere illustrata anche attraverso il tatto, che produce un “effetto simile” (Burke 1992: 136): causa la “medesima specie di piacere” e dimostra come vi sia un “legame in tutte le nostre sensazioni”, che “non sono altro che differenti specie di impressioni”, suscitate da varie specie di oggetti “ma tutte nel medesimo modo”. Inoltre, non solo Burke giunge a presentare il famoso paradosso in virtù del quale ipotizza un gradimento dei colori attraverso il tatto, ma anche, e soprattutto, disegna la sua intera concezione estetica della bellezza grazie a qualità sensibili che sono in primo luogo tattili. Infatti la variazione dei corpi (elemento essenziale per una concezione non classica e modellistica della bellezza) può essere colta attraverso il toccare: e la sua definizione del bello, notoriamente sensuale e femminile, è del tutto tattile, dal momento che il piacere, quello stesso che, sessualizzato, garantisce la permanenza della specie, non è legato a oggetti geometrici bensì a “corpi morbidi, lisci, sinuosi”, a corpi “belli” evidentemente associati alla femminilità.

È dunque il tatto, in definitiva, il vero e proprio senso del bello, quello che meglio ne definisce sia la forma di piacere sia, attraverso il sesso, l’utilità sociale, dal momento che “il tatto riceve il piacere della morbidezza, che non è originalmente un oggetto della vista” (Burke 1992: 136-7). Là dove vi è “forma” (e dunque nel bello più che nel sublime) il tatto è assolutamente necessario perché rende possibile un rapporto empatico con l’oggetto, suscitando un “rilassamento” dei corpi. Tuttavia anche l’oscurità del sublime e l’informe che l’accompagna può eccitarsi di fronte ai poteri tattili, dove “corpi rozzi e angolosi” causano un’“impressione di dolore”, “che consiste nella tensione violenta o nella contrazione delle fibre muscolari”. In conclusione, il tatto ha un ruolo estetico ben preciso nel bello e nel sublime e, in particolare per il bello,

è causa primaria di quel piacere che ne definisce forma e funzione: si rivela come organo “estetico” perché non afferra l’unità dei corpi bensì, contro ogni classicismo, la varietà, che è necessaria alla bellezza e che accosta in modo quasi indissolubile la vista e il tatto (Burke 1992: 162-3).

Quando Herder, nel suo saggio sulla scultura *Plastica* del 1778, sembra attribuire un ruolo particolare alla tattilità, si limita dunque a proseguire una precedente tradizione settecentesca nei confronti di tale organo, attenta anche, in particolare con Burke, alla sua oscurità (non a caso in questa “corrente” numerosi sono i punti di contrasto con i cosiddetti “Lumi”, di cui peraltro Burke è un feroce avversario). Ciò è confermato in primo luogo dai suoi riferimenti culturali che, oltre agli esponenti della scuola wolffiana, sono Condillac, Diderot, Burke (e con lui le intere vicende dell’empirismo inglese), oltre che Winckelmann e Lessing. La vera novità del discorso herderiano si pone dunque altrove, cioè nel legame esplicito – anch’esso non del tutto nuovo (basterebbe a dimostrarlo un’indagine sulla trattatistica o l’iconografia rinascimentale e cinquecentesca) – tra tatto e scultura, quasi che quest’arte potesse costituire il riferimento assiologico del senso estetico-corporeo e ridefinire quel dibattito tra visibile e invisibile che, sino a quel momento, aveva coinvolto solo pittura e poesia, immagine e *logos*.

La domanda essenziale è dunque a questo punto del tutto ovvia: come la rappresentazione del corpo si trasforma in concretezza, in corpo tattile? Quali sono le esperienze culturali che condurranno a cogliere la plasticità del corpo che Herder manifesta pienamente? Come il corpo uscirà dalle ambiguità puro-visibilistiche di certo Settecento per trovare una nuova mediazione tra il corpo da vedere e quello da toccare, modificando l’idea stessa di “forma” artistica?

3.

Winckelmann è qui un punto di riferimento, sia pure tormentato e contraddittorio, di una diversa concezione del corpo, che ha nel mito di Pigmalione, divulgato da Ovidio, un simbolo ambiguo del passaggio da un corpo rappresentato a un corpo toccato e carnalmente posseduto: che è poi l’immagine metaforica del superamento della rappresentazione formale nel possesso sensuale, che forse non spezza il classicismo formalistico, ma lo fa prima virare verso un accentuato sensualismo e poi, come insegna Goethe, verso una concezione me-

tamorfica che non si limita a “rappresentare” l’origine, bensì intende vederla e toccarla.

Winckelmann, anche nella lettura di Goethe, è un segno importante di questa ambiguità pigmalionica, al cui centro, in estrema sintesi, vi è il rapporto tra la concezione ideale dell’opera e la sua esperienza sensibile. Infatti Winckelmann, come è noto, è da un lato considerato il teorizzatore di un uomo ideale, che riesce ad armonizzare l’idea e la materia, evitando al tempo stesso una visione solo intellettualistica del mondo classico, ma dall’altro, come ben vede Goethe, che visita Roma avendo tra le mani la sua *Storia*, allude in modo evidente anche a un aspetto carnale della statuaria antica (si pensi, ovviamente, all’*Apollo del Belvedere*). In questo modo però Winckelmann illustra il punto centrale, il tentativo cioè di conciliare l’attrattiva sensibile e naturale (*Reiz*) della figura umana con la contemplazione ideale dell’incarnazione del divino (cfr. Vitale 2003: 32).

Goethe dunque, nel 1787, ben conscio del valore del “metodo” di Winckelmann, capace di guardare le opere con un criterio storico-evolutivo, sa che il nucleo del discorso può porsi anche su un piano che trascende la storia dell’arte antica, vivendone in modo teorico le ambiguità. Goethe, infatti, da un lato sembra disprezzare il mito di Pigmalione (ne parla come di una “favola indegna”), dove la sensualità uccide la rappresentazione e la contemplazione del bello diventa desiderio di possesso carnale, ma dall’altro ne sembra catturato, come se fosse una non confessabile esperienza perturbante, che rivela l’inconscio.

In questa ambiguità, Goethe sembra ripercorrere il percorso di Winckelmann, che vede in questo mito l’origine sensuale della plastica antica. “I grandi artisti della Grecia, scrive, che potevano considerarsi come nuovi creatori, anche se lavoravano più per il piacere dei sensi che per quello dell’intelletto, cercarono di superare la solidità della materia e, per quanto possibile, di spiritualizzarla: questa nobile aspirazione, anche nelle primissime epoche dell’arte, dette vita al mito della statua di Pigmalione” (Winckelmann 1976: 122). Un mito che, pur ripreso da una fonte moderna, cioè da Bodmer, Winckelmann interpreta in chiave classica, in una direzione molto vicina a quella indicata da Ovidio, che non accentua la sensualità della trasformazione, bensì il ruolo ideale del rapporto tra l’artista e i corpi che crea (anche se il padre della Chiesa Clemente di Alessandria vede in questo mito, come peraltro anche Goethe, da un lato la prova della funzione in-

gannatrice dell'arte e dall'altro il pericolo delle illusioni pagane legate al culto delle immagini).

Come conciliare il fascino di Winckelmann e l'ambiguo sdegno di Goethe? Quest'ultimo è solo un retaggio di letture patristiche o indica un atteggiamento nuovo? Due volti della medesima medaglia o due modi diversi di intendere il significato del corpo e della sua possibilità di toccarlo?

La differenza – che è forse il segno di un superamento di una poetica neoclassica – si coglie in una diversa consapevolezza teorica del senso della corporeità, che si sviluppa in Goethe, e non in Winckelmann, grazie ad almeno altri tre influssi. Il primo è Lavater, ai cui *Frammenti di fisiognomica* Goethe collaborò prima di rompere con l'impostazione teologica del suo autore. Il secondo, l'amicizia con lo scultore Trippel (cui Goethe fece persino da modello), grazie al quale giunse a una prima conclusione, che ritroviamo peraltro anche negli scritti sulla natura e la pianta originaria, cioè la convinzione che la corporeità della scultura non sia soltanto un risultato di una tecnica raffinata o dell'applicazione di un canone o di una forte sensualità, bensì il “prodotto delle leggi necessarie della natura nelle quali è possibile cogliere la presenza del divino, secondo l'intuizione immediata che ne aveva l'uomo greco” (Vitale 2003: 41).

È qui allora che si affaccia il terzo fondamentale influsso, cioè Herder, al quale Goethe scrive proprio da Roma e di cui sta leggendo le *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*. Herder in quest'opera cita il lavoro dell'anatomista, da Goethe ben conosciuto, Petrus Camper, autore che viene utilizzato – forse consapevolmente – proprio per prendere le distanze dal metodo di Winckelmann, ma anche dalla sua ambiguità pigmalionica tra il sensuale e l'ideale corporeo.

Per Winckelmann, infatti, come è noto, la bellezza dei corpi della plastica greca derivava da un'imitazione che aveva due gradi: vi era da un lato una bellezza individuale, che era l'imitazione di un soggettivo modello vivente, e poi una bellezza ideale, che era però una sorta di evoluzione della prima. La bellezza ideale era una sorta di combinazione di parti – unità nella varietà – che mette insieme le parti migliori dei corpi individuali nel momento in cui deve rappresentare gli dei. Lo schema è usato con frequenza da Winckelmann: l'ideale ha una forte base empirica e la sua costituzione avviene in un costante scambio tra rappresentazione e idea.

Per Goethe, seguendo Herder, il piano concettuale, pur partendo da presupposti non dissimili, e dalle stesse parole winckelmanniane, è

completamente diverso, come se si andasse alla ricerca di un principio trascendentale della corporeità intrinseco alla plastica antica. Il corpo da toccare, se si vuole toccarlo davvero, senza perdersi in un sensualismo pigmalionesco, e in un'idealità astratta, deve essere ricerca delle condizioni di possibilità della forma corporea, senza la quale le rappresentazioni saranno sempre o troppo empiriche o troppo astratte. Goethe quindi si allontana da Winckelmann e va verso Herder proprio alla ricerca di una "possibilità di produrre una regola generale per la comprensione della plastica antica, una regola fondata sull'osservazione della natura, e non su astratte speculazioni metafisiche" (Vitale 2003: 43). Il mito di Pigmalione viene interpretato – in una direzione forse non distante da quella metamorfica di Ovidio – per accentuare il significato dell'arte nel suo rapporto formale con la natura (cfr. Rosati 2017), capace non solo di sostituirla, ma di porsi con essa su un piano paritetico, che ha un'identica condizione di possibilità.

In questo modo, grazie a Herder, si trasfigurano le alterne fortune della tattilità all'interno del dibattito cinquecentesco sul "paragone", così presenti invece nella visione di Winckelmann, o, almeno, le si conduce all'interno di un rinnovato contesto gnoseologico. Infatti Herder, con un passo gravido di conseguenze, ritiene che la tattilità ponga di fronte alla terza dimensione, a quella specificità spaziale che caratterizza l'esteticità della scultura: è il momento aptico, come verrà chiamato da Riegl nel 1901 (1953).

Il mito di Pigmalione su cui a distanza dibattono Winckelmann e Goethe, così come Rousseau e Diderot, viene ben colto da Herder, come comprende Goethe in Italia, quale punto di avvio per un problema che, pur presente e reso possibile nel pensiero estetico-filosofico del Settecento, conduce lontano dalle sue premesse o meglio indica in esso una nuova strada: la collaborazione estetico-artistica tra visuale e tattile che il Settecento teorizzava è qui messa in crisi su un piano diverso, con ricadute all'interno di una definizione generale dell'idea di forma artistica. Herder sostiene, all'avvio di *Plastica*, che "la vista mostra soltanto figure, mentre il tatto solo corpi: che tutto ciò che è forma può venire riconosciuto soltanto per mezzo del sentimento del tatto, per mezzo della vista solo la superficie, e nemmeno dei corpi, bensì soltanto la superficie esposta alla luce" (Herder 2010: 41). Si deve dunque dubitare non solo che, come sosteneva Lessing, tutte le arti figurative siano arti del corpo, ma anche che la "forma" possa essere afferrata dalla vista. Il corpo – cioè l'oggetto presente nello spazio attraverso tre dimensioni – può venire

rappresentato solo dalla scultura, mentre la pittura dovrà accontentarsi della figura. Ciò significa che si è sempre più distanti da una visione sia ideale sia meramente rappresentativa dell'arte, con tutti i suoi addentellati metafisici o astratti. Il corpo della scultura è tale – e qui si scorge la generale concezione gnoseologica che si pone a base del discorso herderiano ben afferrata da Goethe – perché è in contatto tattile con il “nostro” corpo, cioè con il corpo che può davvero far sentire la sua impenetrabilità, durezza, morbidezza, levigatezza, forma, figura, rotondità. Non si devono allora contrapporre tatto e visione, bensì comprendere che solo la loro associazione può condurre al giudizio. Di conseguenza, quell'arte in cui è il tatto a guidare la vista, cioè la scultura, avrà una centralità conoscitiva tale da poter dare, sola, la forma delle cose. In Herder, quindi, i canonici motivi settecenteschi sull'associazione conoscitiva tra i due sensi, così forti in Winckelmann, sono utilizzati sia per distinguere tra loro le arti, spezzando astratti affratellamenti, sia per differenziarne il ruolo gnoseologico.

La distinzione herderiana, oltre a un'intrinseca validità fenomenologica, nel senso proprio del termine dal momento che esplicitamente allude a Lambert (Herder 2010: 45), spiega il duplice piano all'interno del quale va compresa la questione del tatto. Da un lato, appunto, proseguendo le tradizioni anticlassiciste del Settecento, da Du Bos a Burke, e, su altri piani, la disputa relativa al “paragone” tra le arti e alle loro potenzialità interpretative, polemizza con la centralità conoscitiva della vista, aggiungendo a essa la necessaria complementarità del tatto. Dall'altro, tuttavia, utilizza l'accentuazione del rapporto vista-tatto per elaborare un discorso filosofico sulle arti che è implicitamente polemico con tutti quei sistemi classicisti delle arti fondati solo su vista e udito. Solo il tatto, infatti, non si limita a cogliere le parti “fuori” di sé (vista), non le pone solo l'una “accanto” all'altra, bensì può coglierle “l'una nell'altra”, offrendo non solo superfici o suoni ma anche forme.

Se la pittura, con un implicito richiamo ad Alberti, è *tabula* e procede con un chiaro riferimento alla retorica (infatti, sostiene Herder, deve sempre ritornare all'invenzione e alla disposizione, cioè alle due parti fondamentali della costruzione del discorso), la scultura è forma spazio-temporale (“è qui e dura”, scrive), un esserci della presenza corporea della vita stessa, che ambisce a presentare esteticamente “l'anima nel corpo” (Herder 2010: 50). Si ha dunque non una dicotomia tra “vista” e “tatto” bensì, per meglio comprendere la maggior completezza formale di quest'ultimo senso corporeo, una scissione

tra i loro correlati artistici, cioè tra pittura e scultura: la prima è “sogno” e “incanto” mentre la seconda, al contrario, sarà verità e presentazione (*Darstellung*); la prima è retorica o “romanzo”, la seconda una presenza viva. La vista, da sola, è soltanto “la ragione della mano” mentre “solo la mano dà forme, concetti di ciò che esse significano, di ciò che vi dimora” (Herder 2010: 67). E, seguendo Burke, se la mano preferisce la forma tondeggiante e sensuale, la scultura non si limita a essa, cioè alla bellezza, ma tende piuttosto al sublime, al grande che induce reverenza. È il paradosso di una forma sublime che “crea la sua luce” e “crea il proprio spazio”: esibizione dell’infinito che dimostra con ciò la natura infinita della forma artistica, la sua capacità di costruire uno spazio che, per completarsi, ha bisogno dell’altra forma intuitiva, cioè del tempo. Ma un tempo che non è lineare e narrativo bensì quello di una mano che corre sulla materia, superando i limiti della visibilità e della dicibilità: si colgono così le possibilità gnoseologiche dell’arte a partire da un originario atto estetico, che ricerca il precategoriale attraverso una forma spazio-temporalmente presente. Infatti, scrive Herder, utilizzando il tatto anche al di là della scultura, quel che la mano tocca, come è proprio al sublime, “ci sembra sempre più grande di ciò che l’occhio vede rapido come il fulmine” (Herder 2010: 98). Il tatto indica quindi la tensione estetica che è nella forma, nella destinazione sublime dell’arte, nell’aspirazione di una forma a non essere soltanto rappresentazione, figura: “la mano non tocca mai per intero, non può cogliere nessuna forma in una volta sola, se non la forma della quiete e della perfezione rifluita in se stessa, la sfera” (Herder 2010: 98).

Il tatto è nell’arte un modo sensibile per toccare l’infinito, il sublime, senza mai ricondurlo totalmente alla finitezza illusoria della rappresentazione visibile. L’oscurità che caratterizza il sublime di Burke diviene la potenza ossimorica che costituisce l’intrinseca natura dell’arte, quella sua medietà tra pittura e poesia (le storiche “arti sorelle”) che non è mediazione bensì superamento dei loro intrinseci limiti formali. Potenza “ossimorica” o “simbolica” poiché la forma della scultura è, per il tatto, al tempo stesso unitaria e indefinita, presente e sovrastante la sua finitezza: “lo scultore sta nel buio della notte e va alla ricerca di figure degli dei” (Herder 2010: 99). È forma ma non si riduce a un’allegoria, a un’astrazione, poiché non si offre mai interamente a una sola forma, mantenendo la propria oscurità come un invito ad approfondire sempre di nuovo la temporalità formale dello spazio.

Le conclusioni di Herder sulla tattilità e la scultura trovano la loro prima giustificazione, come già si è accennato, nella cultura settecentesca e sono in sintonia con i pigmalionici dubbi goetheani sul neoclassicismo winckelmanniano: ma denotano anche come nel Settecento viva una sorta di istanza burkiana in virtù della quale l'oscurità dell'estetico, che ha i suoi riferimenti emblematici nel mondo dell'arte, è uno strumento per discutere le nozioni di forma, rappresentazione, essenza e giudizio, sottolineando anche l'interrogazione sulle loro condizioni di possibilità. Infatti, sulla base di queste premesse contestuali, esse pongono un problema più generale: a partire da qui ci si può interrogare sul motivo per cui sia il tatto a incarnare l'oscurità sublime dell'arte, la capacità di cogliere nella forma l'infinità, quella stessa che permette di superare una concezione dell'arte come illusione mimetica e ripetitiva, riprendendo il "filo rosso" radicato nelle concezioni interpretative dell'arte inaugurate nel Rinascimento italiano, che ne vedono la verità come una capacità di cogliere il senso metamorfico della forma nella sua stessa "presentazione", irriducibile, nella sua "presenza", a una forma giudicativa stabile, a una pacificata e mediatrice "rappresentazione".

Le eredità di tali questioni sono state molteplici, in particolare nella critica d'arte tra Ottocento e Novecento, spesso mediandole proprio con l'opera di Goethe: alcune hanno condotto verso la determinazione di uno specifico "valore" connesso alla tattilità. Non sempre, tuttavia, queste interpretazioni hanno colto il punto centrale, che non si riferisce a ciò che le arti evocano né a una questione assiologica, bensì al fatto che, come per il mito di Pigmalione che affascina Winckelmann e tormenta Goethe, è il tatto a indicare i limiti della rappresentazione nella definizione concettuale della forma artistica. Sul piano storico Herder è all'interno di un discorso dove il legame tra tattilità e scultura tende a mostrare quella sublimità dell'arte ignota al classicismo delle "arti sorelle": le posizioni herderiane sarebbero dunque riducibili a un tentativo di ampliare verso il sublime, e attraverso il tatto, il sistema delle arti lessinghiano. Ma si può invece ipotizzare che attraverso Herder si vada verso altre questioni, che riprendono i tradizionali dibattiti estetici, che l'arte sempre di nuovo testimonia, tra visibile e invisibile. Da un lato, infatti, il tatto è il senso che rifugge l'isolamento e apre alla totalità dell'esperienza estetica, quella totalità in cui si ha una percezione intercorporea, che non si limita alla visibilità ma cerca di superare la sua apparente chiarezza accostandola a un potere "oscuro", che non illude attraverso l'autotrasparenza del

rappresentato. Dall'altro lato, che integra il primo, il tatto è quel senso attraverso il quale il Settecento esplicita – e in questa direzione la scultura è il modello che crea lo spazio di tale esplicitazione – la consapevolezza di come la meditazione sulla sensibilità (sensista, lockiana o baumgarteniana che sia) conduca a un'intuizione della forma artistica che, attraverso lo spazio e il tempo, ne afferra anche la specificità non riducibile a una rappresentazione mimetica e formalista. Il tatto indica la possibilità di cogliere anche gli aspetti oscuri della forma, quell'invisibile, quel "non finito" che, sin da Leonardo, è la migliore risposta alle visioni esclusivamente narrative, metaforiche, retoriche dell'arte stessa. Su questa via si può affermare che il tatto è un modo ulteriore per aprire alla dimensione simbolica dell'arte, evidentemente preclusa, come già Diderot insegnava, a una sua riduzione al linguaggio o a uno solo tra i sensi, legata invece all'ambiguità del gesto corporeo, per Herder irriducibile a qualsiasi possibilità di allegoresi.

Queste due posizioni di Herder o forse, più in generale, dell'intero Settecento di impostazione anticlassicista trovano il loro riferimento teorico al di fuori delle critiche d'arte (cui forse non erano affatto destinate) e dunque al di fuori di una determinazione assiologica delle varie arti o di una fisiologia relativa allo studio delle potenzialità dei vari sensi corporei: è infatti nelle meditazioni contemporanee sul senso estetico dell'arte che si può ritrovare il legame con le domande che Herder ha suscitato, con la relazione simbolica tra visibile e invisibile che, nella sua esteticità, l'arte esibisce.

Si noti, infatti, che Herder parla di *Darstellung* e non di *Vorstellung*: la scultura è presentazione del corpo e non sua rappresentazione, come è ancora in Winckelmann.

Si verifica allora una sorta di inversione del mito di Pigmalione, dove la bellezza della plastica presenta la concretezza di un trascendente, che rende possibili i corpi vivi, ma non si tramuta in essi. Su questa scia, che certo non è solo riferibile a Winckelmann, Goethe potrà vedere nella presentazione plastica un desiderio dove la sensualità non è un desiderio da trasfigurare in una maturazione del gusto e del suo ideale, bensì

la traccia di una costante antropologica, della naturalità immanente all'uomo, che trova espressione necessaria attraverso l'arte e che resta, per quanto la si voglia rimuovere, sempre attiva all'interno del suo sviluppo storico idealmente orientato, sempre in tensione con esso, grazie alla sua forza plastica, in grado di plasmare tanto il corpo vivente, quanto l'opera, sua proie-

zione stereometrica, supporto fisico-materiale di innervazioni tanto ideali quanto naturali e fantasmatiche. (Vitale 2003: 60)

Siamo così di fronte a un cambio di paradigma rispetto a Winckelmann, che, pur in modo non unitario, spezza un classicismo sensualistico per ricercare invece le condizioni di possibilità della molteplice relazione sensuale tra noi e il mondo, i suoi stessi presupposti conoscitivi. La forma artistica non è “razionalizzabile” all’interno di una regola o di una dimensione storica ideale, né basta un generico sensualismo per cogliere la sua specificità trascendentale. Come scriverà Merleau-Ponty, proprio sulla scia di Herder e Goethe, la visibilità non può essere intesa come un senso visivo di fronte a meri “dati visuali”. La centralità dello sguardo non va così a detrimento della tattilità, bensì pone l’attenzione sull’aspetto non fisiologico, bensì ontologico, della percezione dell’opera, che apre all’invisibile dell’essere, cioè proprio al tema impostato da Herder. La visione, l’occhio, privilegiati perché le opere si riferiscono comunque all’atto di un “vedere”, sono metafore di un accesso corporeo alla verità oscura, non rappresentabile, dell’essere: e ne è ulteriore testimonianza il sospetto di Merleau-Ponty nei confronti dei sistemi fisico-ottici di visione e in primo luogo della prospettiva. Le metafore conducono al di là dell’“illusionismo” classicistico della visione, riportando al significato “metafisico” della pittura: su un essere invisibile che è fatto di contingenza, di reversibilità, di corpi vissuti e viventi. Di conseguenza le arti visive non sono finalizzate né alla perfezione del visivo stesso né al disvelamento del tattile: non si tratta mai, né con la prospettiva né con la scultura, di “aggiungere una dimensione alle due dimensioni della tela” bensì di superare la considerazione dell’opera come pura e semplice rappresentazione (sensuale o ideale che sia). Come Herder aveva sostenuto per la scultura, l’opera non è soltanto un oggetto spaziale bensì dimostra la sua capacità di costruire un proprio spazio. Uno spazio in cui, afferma Merleau-Ponty, è “il pittore che nasce nelle cose, per una sorta di concentrazione e di venuta a sé del visibile” (Merleau-Ponty 1968: 228-9).

Si può allora concludere che, superando le poetiche di classicismo e neoclassicismo, la forma degli oggetti, come appare in Herder e Goethe, è inseparabile dall’“esperienza totale” dei nostri sensi corporei: la nostra percezione è capacità di riunire tutte le nostre esperienze sensoriali in un “mondo unico”, in cui non è il “soggetto epistemologico ad effettuare la sintesi, ma il corpo quando si strappa dalla sua

dispersione, si riunisce, si porta con tutti i mezzi verso un termine unico del suo movimento, e quando una intenzione unica scaturisce in esso grazie al fenomeno di sinergia” (Merleau-Ponty 1968: 311).

4.

Le citazioni da Merleau-Ponty potrebbero continuare, conducendo al senso “precategoriale” (invisibile?) che vuole attribuire allo schema corporeo ignorato da quell’intellettualismo con cui ha sempre polemizzato: ma tutte quante ricondurrebbero al punto nodale, cioè all’unità dei sensi corporei, a quel “filo rosso” che, come accadeva nelle posizioni anticlassiciste del Settecento, da Burke a Herder, è fatto valere per opporsi a un’idea di forma (e formazione) puramente intellettuale. Come Herder, Merleau-Ponty vuole superare una concezione solo “scientifica” del corpo e della forma per afferrarli piuttosto nel contesto di un dinamico “senso comune”, in cui “i sensi si traducono vicendevolmente senza aver bisogno di un interprete [...] senza dover passare attraverso l’idea. Queste osservazioni permettono di dare tutto il suo senso all’espressione di Herder: ‘L’uomo è un perpetuo sensorio comune, che ora è toccato da una parte, ora dall’altra’” (Merleau-Ponty 1968: 314). Questa citazione da Herder³ dimostra che, al di là dei differenti contesti storici, la strada è la medesima: attraverso il tatto si risale alla totalità di un’esperienza intercorporea per stabilire, con l’aiuto di un atteggiamento fenomenologico, che “con la nozione di schema corporeo, non è solo l’unità del corpo a essere descritta in modo nuovo, ma anche, attraverso di essa, l’unità dei sensi e l’unità dell’oggetto” (Merleau-Ponty 1968: 314). In esso, l’unità e l’identità del fenomeno tattile “non si realizzano nel concetto in virtù di una sintesi di ricognizione, ma sono fondati sull’unità e l’identità del corpo come insieme sinergico” (Merleau-Ponty 1968: 314). Per cui l’esperienza tattile è sempre “incontro” con la totalità organica dell’esperienza corporea.

Forse, uscendo dalle mitologie ontologizzanti, e convinti di andare nella direzione di Goethe, Herder indica una strada dove le forme artistiche sono in grado di mostrare la molteplicità simbolica dell’esteti-

³ Una citazione che è tuttavia di seconda mano. Infatti Merleau-Ponty cita l’opera di un psicofisiologo tedesco, Werner, spesso da lui citato, che a sua volta cita Herder senza precisa referenza.

co, cioè la non riducibilità della sua logica a operazioni costitutive. Un'indagine sul senso spaziale dell'opera, sull'eccedenza della sua spazialità, sull'origine estetica del simbolico, sul suo coordinarsi appercettivo con il sistema cinestetico del corpo, sulle oscurità che operano all'interno di questi processi di intenzionalizzazione, sui sensi spirituali, storici e motivazionali che su queste basi si edificano determinando un particolare statuto non causalistico, non "necessario" per la realtà formale dell'opera, sono alcuni orizzonti possibili per un'indagine filosofica che non si chiude in alcun sistema e che, semplicemente, non confonde apprensione e contenuto apprensionale, indirizzando il proprio sguardo teorico solo alle specificità qualitative degli oggetti del nostro mondo circostante.

Herder, dunque, nel momento in cui lega il tatto all'oscurità sublime della scultura, vuole, attraverso quest'arte, porre dubbi sulla definibilità sistematica di ogni arte: non esistono formule (ontologiche o decostruttive) che ne dicano la complessità, intrinseca e relazionale. Il corpo che l'opera dell'arte figurativa disegna è infatti, senza dubbio, uno spazio formale, un'immagine, una rappresentazione figurale, una *Gestalt*. Ma una volta sottoposta alla volontà di afferramento "aptica", essa si trasforma all'interno di una dinamicità che la rende *Bildung*, come diceva Goethe, o *Gestaltung*, per usare le parole di Klee – in ogni caso "forma in formazione". L'oscurità tattile di Herder è dunque l'allusione, il simbolo estetico di questa complessità "figurale" dell'arte, irriducibile a una fenomenologia delle sue componenti parziali: è apertura al paradosso di una situazione percettiva che, nella presenza dell'oggetto, allude a una dimensione non nichilista di assenza. La pittura, la scultura, per concludere, pongono di fronte a forme simboliche, a figure visibili che alludono a un orizzonte di afferramento che rimane oscuro, a un mondo di possibili che è nella forma e nei suoi stessi processi di costruzione, ma che non si esaurisce in una sua visione regolamentata e categorizzata.

5.

Si può dunque concludere che, per Merleau-Ponty, la forma tattile-corporea fa accedere, come in Herder, all'organicità di un circuito artistico in cui "non esiste rottura". Quel che si è chiamato quarto corpo è ciò che unifica l'organicità del corpo vissuto e l'ontologia dell'arte.

In questa conclusione, pur sulla base di un'empiria che ha assimilato la lezione kantiana, si segue la tendenza tradizionale della metafisica, quella che trapassa immediatamente in ontologia. Il quarto corpo, tuttavia, può sfuggire anche alla prigione dell'essere, ponendosi come pura possibilità dell'estetico. Deleuze infatti, come è noto, pur partendo da presupposti non dissimili, tende a rovesciare il discorso di Merleau-Ponty: la pittura esclude l'idea di un fondo ontologico, di un'unità basata su un corpo vissuto, che è "ancora poca cosa se paragonato a una Potenza più profonda e quasi inaccessibile" (Merleau-Ponty 1968: 103), in cui l'unità del ritmo corporeo solo va cercata perché è là che "il ritmo stesso affonda nel caos, nella notte, e dove le differenze di livello sono perpetuamente mischiate con violenza" (Merleau-Ponty 1968: 103). Al corpo vissuto e organico si contrappone così il "corpo senza organi" di cui parla Artaud, che ha soltanto "soglie e livelli", dove la sensazione è solo vibrazione: corpo "isterico" che è di fronte alla presenza dell'opera, presenza interminabile che sta sotto e al di là della rappresentazione, ma che non è neppure in un rapporto ontologico con la visione e la sua verità. In sintesi, queste forze corporee oscure, anche se non si riferiscono alla scultura, sono – ed è ancora la questione aperta da Herder – in primo luogo "tratti manuali": "questi segni manuali, quasi ciechi, stanno dunque a testimoniare l'intrusione di un altro mondo nel mondo visivo della figurazione" (Merleau-Ponty 1968: 168).

In sintesi, l'arte non offre il corpo di una forma, bensì, con parole simili a quelle di Valéry, un "diagramma operativo". Diagramma che, nella contemporaneità artistica, ha certo scelto strade differenti, ma che, anche al di là delle descrizioni, portano alla conclusione incarnata da Bacon e da Bacon condotta verso la catastrofe: la forma artistico-corporea non può venire ricondotta nel quadro di un rapporto organico tra l'occhio e la mano, il "sensorio comune" di Herder non va interpretato nella direzione dell'elogio della mano di Focillon o Merleau-Ponty, dal momento che "è sottoposto a tensioni dinamiche, rovesciamenti logici, scambi e vicarianze organiche" (Merleau-Ponty 1968: 227). I valori della mano non sono "organici": il digitale, il tattile, il propriamente manuale e l'aptico hanno con l'occhio, e tra loro, rapporti complessi, che insieme costituiscono il fatto pittorico, in cui varie forme, tutte accidentali, sono all'interno di una sola figura, che non racconta più alcuna storia (né finita né infinita, né metaforica né simbolica) e "non rappresenta nient'altro che il proprio movimento, e

fa coagulare elementi apparentemente arbitrari in un unico getto continuo” (Merleau-Ponty 1968: 232).

Non ha senso, in conclusione, scegliere tra queste posizioni, che forse sono soltanto modi diversi per leggere il frantumarsi o il rinnovarsi di una metafisica del corpo che l’arte, nelle sue molteplici forme in divenire, ha storicamente incarnato. Entrambe, ed altre con loro, vogliono solo comprendere il punto da cui si è preso avvio, manifestando il carattere ossimorico – e metafisico – di quel quarto corpo che l’arte presenta. Pittura e scultura, assumendo in modo nuovo un’antica esigenza metafisica, pongono di fronte a “enti”: enti che hanno la comune caratteristica di farci pensare, secondo la definizione kantiana del simbolo, a partire dalla loro stessa esteticità, dagli strati di qualità che in essi si articolano. Un approccio filosofico ai mondi corporei e figurali delle forme non le vede come un’ontologia regionale da risolvere nella descrizione, ma neppure come apertura all’essere o grimaldello decostruttivo. I suoi “oggetti” esibiscono immagini, rappresentazioni, forme che sono in grado di mostrare la molteplicità simbolica dell’estetico, cioè la non riducibilità della sua logica a operazioni costitutive. La pittura presenta “cose”: è sul senso generale di tale cosalità che ci si interroga, non sul rapporto con l’essere, bensì sul manifestarsi, loro tramite, di un *senso intuitivo*, che può essere descritto senza un’unitaria fenomenologia, muovendosi piuttosto in quel mondo diagrammatico del senso che potremmo chiamare “precategoriale”. L’assenza di unità, la tensione, la differenza del precategoriale che le forme artistiche manifestano sono la loro capacità simbolica di intuire un movimento temporale complesso e variegato a partire da una precisa porzione spaziale, che al tempo stesso è e non è tempo e che dunque porta in sé una differenza non ontologizzabile. Il tatto che offre il corpo della forma allude così al suo precategoriale, all’insieme di processi fungenti che la rendono simbolo non “di” qualcosa (sarebbe altrimenti racconto o metafora), ma di una genesi estetica che, nel suo costruire un orizzonte spaziale, si articola attraverso serie temporali e modi apprensionali differenziati, motivati nella cultura e nella storia. Si torna così, nel momento in cui si conclude, alla forma, al suo senso estetico, spazio-temporale, di fronte ai nostri sensi. Ed è qui, forse, l’unica risposta possibile alle questioni aperte da Herder, Valéry, Merleau-Ponty o Deleuze: il senso tattile e spaziale dell’opera ha illuminato una questione temporale, all’interno della quale si manifesta il senso complessivo della forma, il suo esibirsi sublime come realtà che mette in gioco i “limiti” del corpo, dei suoi sensi, delle loro stesse relazioni di fronte all’esplicitarsi di un significato

simbolico loro immanente che si oggettivizza in opera. Il tattile, l'aptico, è afferramento: ma la forma da afferrare è sempre "per" un corpo, che non si limita alla distanza dello sguardo, che vive l'opera, per usare l'espressione di Deleuze, proprio come un "diagramma", in cui dunque l'organicità è solo un orizzonte di possibilità all'interno di un percorso in cui vivono anche le anse dell'oscurità e dell'anonimo, le inesistenze che legano immaginario e reale.

Bibliografia

Burke, E., *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli ed E. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1992.

Herder, J.G., *Plastica* (1778), a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Palermo, Aesthetica, 2010.

Herder, J.G., *Idee per la filosofia della storia dell'umanità* (1784-1791), a cura di V. Verra, Roma-Bari, Laterza, 1992.

Lavater, J.C., *Frammenti di fisiognomica: per promuovere le conoscenze e l'amore dell'uomo*, tr. it. di M. Di Pasquale, Roma, Theoria, 1989.

Lessing, G.E., *Laocoonte* (1766), a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1991.

Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della percezione* (1945), a cura di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1968.

Riegl, A., *Le prime cattedrali. L'industria artistica tardoromana* (1901), tr. it. di B. Forlati Tamaro e M.T. Ronga Leoni, Firenze, Sansoni, 1953.

Rosati, G., *Narciso e Pigmalione*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2017.

Starobinski, J., *Montesquieu* (1994), tr. it. di M. Marchetti, Torino, Einaudi, 2002.

Vitale, F., *Il corpo e l'ideale. Goethe e l'eredità di Winckelmann*, "Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche", n. 104 (2003), pp. 27-75.

Winckelmann, J.J., *Storia dell'arte nell'antichità* (1764), tr. it. di M.L. Pampaloni, Milano, SE, 1976.